

ETC



Le Plaisir de la duplicité

Jean-Marie Martin, Galerie Trois Points, Montréal. Du 1^{er} au 26 avril 1992

Mona Hakim

Number 20, November 1992, February 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35988ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

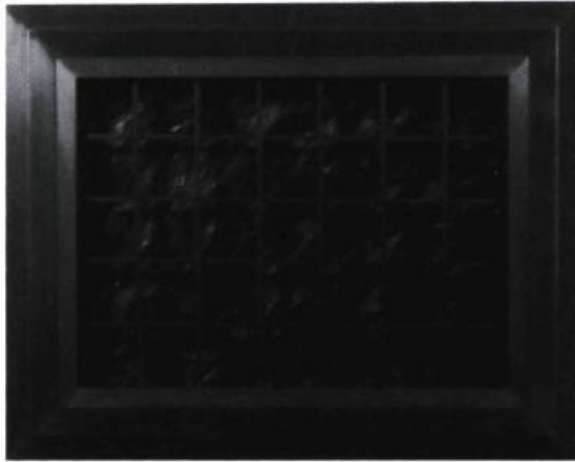
Cite this review

Hakim, M. (1992). Review of [Le Plaisir de la duplicité / Jean-Marie Martin, Galerie Trois Points, Montréal. Du 1^{er} au 26 avril 1992]. *ETC*, (20), 32–33.

LE PLAISIR DE LA DUPLICITÉ

Jean-Marie Martin, Galerie Trois Points, Montréal. Du 1er au 26 avril 1992.

Sujet d'inspiration intarissable, genre infiniment codé, le paysage pictural demeure non moins vulnérable à moult transformations, victime de son époque et de sa culture. Entre les mains d'un artiste friand de dérision et de parodie tel que Jean-Marie Martin, la nature se voit morcelée à souhait, nous renvoyant l'image d'un monde fragmenté et



Jean-Marie Martin, *Ocean View*, 1992. Techniques mixtes ; 122 x 151 cm.

artificiel où le faux fait plus vrai que nature. À cheval entre la peinture et la sculpture, le travail de Martin prévient le regardant de l'instabilité de ses acquis perceptuels sur le sujet naturaliste, tout en réévaluant ses certitudes sur la notion de réalité (dans l'art comme dans la vie).

Dans l'exposition présentée en avril dernier à la galerie Trois Points, les immenses constructions « résidentielles » incarnent la banlieue, où le foyer briqueté, les grillages métalliques et le système à haute sécurité ont tronqué les oiseaux et les poissons plastifiés de sa production antérieure. Métaphore d'une nature « domestique », *Banlieue* prend appui sur notre propre champ social, théâtre d'un réel banalisé.

Le contenu de cette exposition s'avère l'aboutissement logique d'un parcours formel et conceptuel d'une rigoureuse constance. Traitant inlassablement le thème de la nature, Martin, à l'origine, manipule le sujet dans le contexte d'une déconstruction des codes analogiques tels que véhiculés par l'image perspectiviste. L'addition sur la surface peinte d'objets tridimensionnels empruntés à la nature, et tirés de l'expérience populaire, prend en charge l'espace du tableau, dès lors auto-référentiel. Autonomie de l'objet et du matériau où le sujet paysagé, fort de son poids historique et théorique, prétexte la rupture d'avec les normes établies. Il y a ici réappropriation de l'histoire de l'art, afin de mieux la parodier.

Par conséquent, le construit joue sur la notion du

faux : faux cadres, faux paysages, faux oiseaux, fleurs artificielles (surtout présents dans sa production antérieure). Optant délibérément pour un rendu décoratif, voire kitsch, ce dispositif allègue l'aspect artificiel d'une nature domestiquée, voire culturisée. L'objet bricolé équivaut à rendre ainsi plus effective la nature fabriquée, à entretenir sa facticité.

En ce sens, les paysages fragmentés des

travaux antérieurs de l'artiste font de chaque composant des signes indépendants. Disposés dans un tout non cohérent, ils sont déchiffrables selon une association mnémotecnique sur le sujet, comme s'il s'agissait d'une nature « perdue », à réinventer. Ces signes isolés évoquent la claustration dans laquelle la société a ainsi récupéré son environnement. Les cadres d'acier se font de plus en plus massifs et froids, cautionnant l'effet d'isolement. Souvent démultipliés, ils renforcent la mise en boîte réitérant la distance entre le dénoté et son signifiant.

Ce dépouillement formel endosse l'artiste à témoigner d'une culture technologique, où l'appareillage industriel (magnétophone, ventilateur, écran numérique, néon) subroge les agrégats de nature. Le sujet doit donc être interprété dans son nouveau contexte, son nouvel « encadrement », celui que la culture lui a inculqué et morcelé à son image.

Donnant suite à la facture domestique de ses faux-paysages, rien d'étonnant à ce qu'aujourd'hui les tableaux construits de Martin envahissent le sol pour bâtir la réplique exacte de nos intérieurs de maisons de banlieue. Si la reproduction du paysage perspectiviste s'exhibait telle une fenêtre ouverte sur le monde réel, les habitacles de l'artiste s'exposent telle une réalité bien postmoderne. Ironiques et hybrides, ces constructions « maisons » érigées en archétypes sur les lieux mêmes de la galerie, « décoorent » le sol et les murs de

leur présence par trop vraisemblante quoique entièrement fabriquée. L'illusion empiète maintenant sur l'espace réel du spectateur. alors pris au piège de la représentation sur son propre terrain. L'accès à un environnement meilleur que suppose la vie de ban-



Jean-Marie Martin, *Safe 12-28-42*, 1992. Techniques mixtes ; 95,5 x 126 cm.

lieue, croise le regard cynique de l'artiste qui dénonce la facticité, la superficialité d'une telle orientation. Car la mainmise sur une portion de nature engendrera chez le maître des lieux (le banlieusard) une distanciation avec celle-ci, en érigeant des cloisons construites à même ses bases culturelles. Que ce soit l'œil magique perché au plafond de la galerie, s'allumant dès que nous passons devant l'œuvre *Flushing*, le coffre-fort encastré qui repose en toute sécurité nos valeurs matérielles *Safe 122842* ou les grillages magnétiques, ils comblent tous le vide (paranoïaque) engendré par le cloisonnement.

Les constructions au toits rigides de *Flushing* ou « Le rêve américain », se ferment éminemment sur elles-mêmes. La permutation d'un paysage extérieur à un autre intérieur, conclue sur un espace clos, orné d'un grillage comme principal encadrement. Ironique métaphore des limites déterminées par la notion de cadrage, la bordure crée ici une distinction très nette entre l'interne et l'externe, tout en suggérant un filiation implicite entre le sujet extérieur (le spectateur) et le contenu interne ; comme si la barrière se refermait derrière lui et non devant. Processus inverse dans les œuvres minimales (et fort efficaces) *Ocean View* et *Forest View* auxquelles un grillage et un large cadre métallique maintiennent à distance la peinture monochrome (respectivement bleue et verte) enchâssée dans leur monture au mur. Mise à distance d'un paysage inaccessible, à moins qu'ici, ce ne soit le procès de la peinture que l'on veut avant tout tenter.

Le rapport qu'entretient Jean-Marie Martin avec la nature origine certes de son lieu d'immigration qu'est New York, incluant son déplacement récent dans une banlieue de la métropole. L'anecdote n'est pas superflue car elle soulève une notion trop souvent exclue dans l'art actuel, à savoir l'expérience sensible de l'artiste, et ce, au profit de l'auto-référentialité de

l'objet. Comme si l'un et l'autre coexisteraient mal, ce que dément tout à fait le travail de Martin.

Cette nature de plus en plus recluse, voire privée, interpelle le vécu de l'artiste en transposant son acharnement à construire laborieusement

des habitacles lourds et solides, évoquant ainsi la stabilité d'une nature, ici récupérée, mais somme toute perdurable dans sa lutte pour sa survie. Pour emprunter aux concepts de la nature morte, les œuvres domestiques et ludiques de Martin instiguent un plaisir du bâti (pour ne nommer que le confort), proche d'une *Voluptas*, basées sur un investissement émotif auquel la mise en œuvre cache mal cependant (et paradoxalement) une angoisse personnelle.

De fait, en dépit du pouvoir des matériaux, la présence apparente (et saugrenue) de clous dans les charpentes froides et sophistiquées, ou encore la gestuelle des peintures derrière les lourds grillages de *Ocean View* et *Forest View*, témoignent manifestement d'une inscription du « je » dans le processus de dénonciation. En s'identifiant de la sorte, l'artiste signe son propre réquisitoire. En cela, la *Voluptas* (dans le sens d'une volonté de subsistance)*, prend emprise sur la fragilité et la précarité du sujet paysagé, sur l'aspect décoratif et pompeux propres à la banlieue et surtout sur le caractère artificiel de la re-présentation : sur la « Vanitas ». L'une et l'autre procéderaient toutefois d'une sorte de thésaurisation, dans le but d'une compensation pour un manque, une absence.

En fait, il ne s'agit pas exactement d'une nature morte mais plutôt d'un prétexte qui attesterait la mort de la nature par le biais de son simulacre. Le simulacre comme nouvelle forme de réalité.

MONA HAKIM

* Je fais référence aux définitions de Nicole Paquin, pour qui le concept du bricolage, de l'assemblage, chapote le double paradigme : Vanitas/Voluptas, en ce que l'une et l'autre réfèrent plus ou moins directement à la mort et à la survie (fragilité ou immuabilité du montage). *Les principes d'une systémique. Une théorie de la réception*. Thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 1988, p. 147-151.